

# Berättelsens rätt

En läsning av Marguerite Duras *Le Ravissement de Lol V. Stein*

Av Leif Dahlberg

Berättelser är allstädes närvarande i mänskliga samhällen och kulturer. Vi använder dem dagligen för att skaffa information om världen och för att kommunicera med andra. Berättelsen utgör en effektiv form av kommunikation, som gör det möjligt att relativt snabbt förstå sammansatt information. Från kognitionsvetenskapligt perspektiv brukar man förklara detta förhållande i termer av mentala schemata, ett slags modeller med förutbestämda platser för olika slags värden eller parametrar.<sup>1</sup> Berättelsen utgör därmed en matris för förståelsen av vår fysiska och sociala verklighet. Från antropologiskt och etnologiskt perspektiv utgör berättelsen en ovärderlig källa för att förstå den sociala dynamiken i samhällen och kulturer.<sup>2</sup>

Berättelser kan emellertid se mycket olika ut. En del berättelser är enkla – eller framstår i alla fall som enkla – medan andra är komplicerade eller till och med obegripliga. Naturligtvis bör inte alla språkliga redogörelser och representationer av händelseförlopp benämnas 'berättelser', även om berättelsens och berättandets gränser kan vara svåra att entydigt dra upp. En språklig framställning som för en person framstår som osammanhängande – utan kausal, social, tematisk eller temporal ordning – kan för en annan person framstå som en välkonstruerad berättelse. Ett påstående som att "detta är inte en berättelse" hänför sig därför inte bara till representationens objektiva egenskaper, utan även till läsarens möjligheter att skapa sammanhang och ordning (kausal, social, tematisk, temporal) mellan handlingar och händelser, liksom mellan representation och dieges.<sup>3</sup> Man bör också vara medveten om att narrativisering av verkligheten innebär en fiktionalisering, liksom att det finns verkligheter som kanske inte låter sig narrativiseras.

En del berättelser hör hemma i situationer där man ska redogöra för något för en person som man har framför sig, andra berättelser uppstår i samband med telefonsamtal där lyssnaren är oförmögen att avläsa ansiktsuttryck och gester, och där även en hel del av röstregistret filtreras bort som brus. Dessa kommunikativa situationer skiljer sig åt och ställer därför olika krav på berättaren och berättelsen för att uppnå sitt mål, vilket det nu kan vara i det enskilda fallet. Åter andra berättelser kommuniceras med bilder eller

nedskrivna ord, de framförs inte av en berättare utan tolkas och ges röst av en betraktare eller läsare, en person som i sin tur kanske återberättar denna berättelse för någon annan, med eller utan hjälp av bilder och text.

Det är förstås stor skillnad på en muntlig och en nedskriven berättelse, men det är inte främst mediet, utan situationen, som gör skillnaden. Närvaro eller frånvaro av en lyssnare, möjlighet att komplettera det talade ordet med andra medel. Minst lika viktigt är förstås för vem man berättar – oavsett om den tilltänkte lyssnaren eller läsaren är närvarande eller inte. Att berätta för barn kräver en särskild konst, liksom att berätta för en teaterpublik, om det nu är konventionell vuxenteater eller radioteater. Att väva in en berättelse i ett högtidstal kräver även det sin konst, liksom att övertyga en domstol att ens egen version av ett händelseförlopp är den mest trovärdiga. Att berätta i första person är inte detsamma som att berätta i tredje person. Det är möjligt att berätta om sig själv i tredje person, liksom att växla mellan första- och tredjepersonsberättande i samma berättelse. På liknande sätt kan berättaren adressera sin publik på olika och varierande sätt – mer eller mindre konsekvent – eller helt undvika direkt tilltal. Det finns lika många slags situationer som det finns sorter av berättelser.

Det är dock inte bara berättaren som måste besitta en narrativ kompetens, även lyssnaren och läsaren måste veta hur han eller hon ska tolka en berättelse. Vilka är de nödvändiga beståndsdelarna i en berättelse? Hur hänger de ihop? Barn lär sig denna konst i olika steg, men även på olika sätt beroende på kultur och tidsperiod.<sup>4</sup> Som berättare och lyssnare, läsare och mottagare, användare och konsument av berättelser, och även i andra roller och funktioner, vet vi att koda och avkoda berättelser så att vi förstår dem rätt.<sup>5</sup> I mötet med en okänd berättelse måste vi fråga oss om det är en sann berättelse eller fiktion, är det en nyhetsberättelse eller underhållning, och så vidare. Även i mötet med kända genrer eller kanoniserade verk kan man behöva ställa sig dessa övergripande frågor. Det är inte ovanligt att nyhetsprogram på TV innehåller inslag som liknar underhållning och det finns även nyhetskanaler som specialiserar sig på nyheter som underhållning (infotainment). I mötet med Franz Kafkas mångtydiga berättelser inställer sig gärna frågan om det är allvarliga eller roliga historier. Svaret på denna fråga kan variera mellan olika tider och läsare, liksom mellan högläsning för andra och tyst läsning för sig själv. De signaler som styr tolkningen finns inte bara i berättelsen, utan även i det sammanhang där den framförs. I samband med fiktionslitteratur och självbiografier talar man exempelvis om en pakt eller en överenskommelse med läsaren: en fiktionspakt respektive en självbiografisk pakt som uppstår genom en kombination av intra- och paratextuella koder.<sup>6</sup> Som Paul Grice har visat finns eller skapas liknande överenskommelser i alla kommunikativa situationer.<sup>7</sup>

Man kan fråga sig om det finns berättelser utan berättare och utan lyssnare och läsare. Det kan låta som en absurd fråga, men den är nog värd att beakta. Inom litteraturvetenskapen har man alltsedan formalismen och nykritiken för vana att betrakta berättelsen som ett textobjekt, något som har en självständig existens, som existerar oberoende av sammanhang. Det är en föreställning som hör hemma både i en typografisk tidsålder som betraktar texter som föremål och i en positivistisk kunskapssyn där man studerar det givna (data), det som (redan) finns, det utkastade föremålet, objektet. Man kan fråga sig om det är ett så väl lämpat sätt att utforska berättelser. Jag tycker inte att det är konstigt att tänka sig att berättelser föds i eller av sina kommunikativa sammanhang, att de uppstår genom särskilda former av kommunikation mellan människor, en kommunikation som har karaktären av en transaktion, en sorts förhandling om hur världen ser ut och hur den ska uppfattas, hur den ska värderas.<sup>8</sup> Man skulle därmed kunna säga att berättelser är resultat av narrativa förhandlingar och transaktioner, men inte bara mellan enskilda aktörer, utan även i större sammanhang, språkligt, socialt, kulturellt. Detta inbegriper även en syn på berättelsen som framförande (performance), något som är särskilt påtagligt i den muntliga berättandekunst som har fått en renässans de senaste decennierna.<sup>9</sup>

Berättelsen kan därmed betraktas som en kommunikativ och social företeelse, och som symbolisk form är berättelsen inte något givet utan en sociokulturell konstruktion. Det innebär i sin tur att berättelsens villkor varierar över tiden och att det finns starka band mellan berättandeform och representationsmedier: i muntliga kulturer har berättelser vissa kännetecken och i skriftkulturer andra; i den typografiska kultur som utvecklats i Europa efter 1500 utgör den tryckta romanen den primära formen för litterärt berättande; och i en tid av sekundär muntlighet – med medier som telefon, grammofon, film, radio, TV, bandspelare – skapas nya berättarparadigm och konventioner.<sup>10</sup> Medan det muntliga berättandet är en dynamisk medieform är det tryckta ordet – liksom romanberättelsen – ett statiskt medium. Med dagens elektroniska medieformer blir även det skrivna ordet alltmer ett dynamiskt medium, samtidigt som det växer fram nya interaktiva medie- och berättandeformer.

Med uttrycket 'berättelsen rätt' menas i denna artikel den till synes självklara rätt med vilken vi använder berättelser för att förstå och ordna vår verklighet, våra liv och även andras. Berättelsen kan betraktas som en symbolisk form som skapar meningsfulla sammanhang på liknande sätt som perspektiv inom bildkonsten.<sup>11</sup> Berättelsen fungerar därmed som ett kognitivt instrument med vilken vi skapar ordning och mening i tillvaron.<sup>12</sup> Denna ordnande verksamhet begränsar sig inte bara till skeenden som redan har narrativ karaktär, vi använder även berättelsen som form för att ordna

och ge mening åt händelser som kan sakna det slags inbördes relationer som utmärker berättelser. Med berättelsens rätt avses således en socialt och kulturellt legitimerad narrativisering av verkligheten. Denna rätt innehas inte bara av berättare (av olika slag) utan även av lyssnare, läsare och åskådare till representationer av skeenden. I mötet med en representation söker vi skapa samband mellan dess skilda delar på ett sätt som ger narrativ mening. Man kan därmed tala om narrativisering inte bara av verkligheten utan även av framställningar av verkligheten.

I denna artikel utforskas berättelsens rätt och den motsägelsefulla dynamiken i denna relation – denna berättelsens ordning – inte med berättelser från verkligheten, verkliga berättelser, och inte heller med berättelser om verkligheten. Den berättelse som tjänstgör som exempel är i stället en fiktionsberättelse. Man kan specificera ytterligare genom att säga litterär fiktionsberättelse. Det som man inom litteraturvetenskapen i dag lägger in i begreppet 'litteratur' stammar i allt väsentligt från romantiken, dessförinnan talade man om 'dikt'.<sup>13</sup> Det romantiska litteraturbegreppet innebar både en utvidgning och specificering av dikten. Inom dagens förlagsvärld – åtminstone den engelskspråkiga – talar man kanske snarare om 'fiktion' (eller 'fiction'). Jag vet inte om det är någon som verkligen vet vad som ryms inom den benämningen, annat än som motsats till faktalitteratur.<sup>14</sup> Det kan vidare nämnas att min exempelberättelse är tillkommen i en tid – 1960-talet – när skönlitteraturen är starkt influerad av olika sekundärt muntliga medier, enkannerligen filmen.

Den rätt som jag tillskriver berättelser är inte mindre, och inte heller större, i fablernas värld än i den så kallade verkliga världen. Man skulle kunna säga att jag gör en figurativ eller allegorisk läsning av ett litterärt verk, en roman, med vilket kunde menas att jag gör anspråk på säga något med allmän kulturell giltighet. Det är ett privilegium som Aristoteles, på sin tid och med sin förståelse, tillskrev poesin.<sup>15</sup>

\*

I det följande diskuterar jag en roman av Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein* från år 1964.<sup>16</sup> Romanen är den första i Duras så kallade Indencykel, de övriga är *Le Vice-Consul* (1965), *L'Amour* (1971), *India Song* (1973) och *Son Nom de Venise dans Calcutta désert* (1976). Romanen *Le Ravissement de Lol V. Stein* handlar om en avgörande händelse i Lola Valérie Steins förflutna och dess betydelse i nuet. Handlingen har därmed formen av en metalepsis, en samtida effekt av en avlägsen orsak.<sup>17</sup> Den händelse det är fråga om är inte en hänförelse eller bortrövande eller sexuell våld. Tvärtom, Lol överges av sin fästman. Det förefaller troligt att denna

händelse har varit traumatiserande och att Lol lider av ett posttraumatiskt syndrom.<sup>18</sup> Det antyds dock i romanen att hon var litet speciell även tidigare (s. 12, s. 76, s. 80).<sup>19</sup> Även om man inte kan ställa en precis diagnos är det tydligt att händelsen har satt sina spår, och inte bara hos Lol själv.

Berättelsen i *Le Ravissement de Lol V. Stein* berättas av Jacques Hold, en man som Lol lär känna senare i livet, genom Tatiana Karl, en barndomsvän till Lol. I sitt berättande växlar Jacques mellan att hänvisa till sig själv i första och tredje person. På liknande sätt växlar berättelsen tempus mellan presens och preteritum. Dessa stildrag gör på en gång att berättarsituationen framstår som oklar och ger åt berättandet en utpräglad karaktär av framförandetext. I detta avseende finns det vissa likheter – men också skillnader – med Gertrude Steins särpräglade berättaridiom: det är texter som vinner på att framföras. Man kan vidare ställa sig frågan för vem Jacques berättar sin berättelse om Lol. Det finns drag i berättelsen som indikerar att han berättar för sig själv alternativt för en intim vän. Men i vissa partier förefaller han snarare vända sig till en okänd läsare. Denna växling mellan (eller förening av) ett utpräglat intimt tilltal å ena sidan och avstånd och främlingskap å den andra bidrar ytterligare till att skapa en dynamisk och varierad berättandesituation.

Den avgörande händelsen i romanen är i korthet denna: som en mycket ung kvinna, nitton år gammal, träffar Lol en man, Michael Richardson, som blir hennes första kärlek och med vilken hon förlovar sig. Vid en dansställning en tid före bröllopet träffar hennes fästman en tidigare okänd äldre kvinna, Anne-Marie Stretter, och dansar med henne resten av natten. Dold bakom en växt och stående bredvid sin väninna, Tatiana, betraktar Lol det dansande paret. De två unga kvinnorna bevittnar de två dansande utan att tyckas förstå betydelsen av vad de ser. Det är först när Lols mamma dyker upp på balen och rör vid sin dotter som förtrollningen bryts. Det dansande paret lämnar scenen och lämnar strax senare även den ort, S. Tahla, där berättelsen utspelas. Även om förlovningen därmed får ett abrupt slut, så tar Lols relation till Michael Richardson i en viss mening inte slut, utan suspenderas, förblir ouppklarad, oavslutad. Det förefaller som om scenen inte låter sig inordnas i en meningsskapande struktur.

När romanen börjar är allt detta i det förflutna. Lol är nu gift med Jean Bedford, som hon träffade mycket kort efter ha blivit övergiven av sin fästman. Hennes man är vid sidan av sitt arbete även en lokalt omtalad violinist. De har tre barn och Lol håller sitt hem i perfekt ordning. Efter att under tio år ha varit bosatta i en annan stad, U. Bridge, har familjen återvänt till S. Tahla. Den pedantiska ordningen i hemmet (se ss. 33–35, s. 44, s. 93) står i skarp kontrast till Lols planlösa vandringar i S. Tahla. Handlingen i romanen kan sägas börja med beskrivningen av hur Lol betraktar en okänd man som

väntar på någon, någon som visar sig vara Tatiana, Lols barndomsvän. Lol och Tatiana har inte haft någon kontakt sedan den ödesdigra danskvällen. Lol följer efter paret utan att ge sig tillkänna och utan att bli igenkänd. De går till ett hotell (Hôtel des Bois) och Lol ser dem ett ögonblick avklädda genom ett fönster. Lol söker en tid senare upp Tatiana och de återupptar sin vänskapsrelation. Genom Tatiana lär Lol känna Jacques Hold, en kollega till Tatianas man, men även hennes älskare. Denne Jacques Hold är alltså även romanens berättare, och är identisk med den okände man som Lol i början av berättelsen betraktade medan han väntade på Tatiana. Det är i samband med att Lol och Jacques presenteras för varandra hemma hos Tatiana som han presenterar sig som berättare i romanen (ss. 74-75).

Lol förefaller attraherad av Tatiana och Jacques både som ett par och var för sig. När de tre samtalar med varandra återkommer Tatiana gärna till den ödesdigra balen för länge sedan, och hon vill veta hur Lol kände för denna händelse då och hur hon känner nu. Lol hävdar att hon aldrig var så illa därän som människor kan ha trott, men hon rör sig ändå bort från ämnet och undviker helst att tala om det. Det blir också alltmer tydligt för berättaren att Lol är oklar om motiven för flera av sina dagliga förehavanden och att hon ljuger om sina motiv att träffa Tatiana. Samtidigt rör Lol sig mot Jacques, som också rör sig mot henne, bort från Tatiana. Den ömsesidiga attraktionen beskrivs inte som symmetrisk: Jacques attraheras av Lols person, hennes utseende, beteende och förflutna; medan hennes intresse för honom tycks utgå från hans sätt att se på kvinnor och hans relation med Tatiana. Det finns även något hos Jacques som påminner henne om Michael Richardson, även om hon inte kan säga vad det är.

Romanberättelsen framförs som nämnts av Jacques. Det betyder att vi som läsare endast lär känna Lol genom denne manliga berättare, som i sin tur har lärt känna henne genom Lols barndomsvän Tatiana, som också är hans älskarinna. Dessutom blir Jacques snart involverad även med Lol. Men samtidigt som Lol uteslutande är fokaliserad genom en manlig blick, ska man komma ihåg att författaren till romanen är en kvinna. Kön- eller genusaspekten handlar därför inte bara om hur Lol betraktas genom en mans ögon, utan kan även tolkas inom ramen för hur en manlig blick konstrueras av en kvinnlig författare. Det har hävdats att den manliga berättarrösten därmed "kontamineras" både av författarinnan (Duras) och av sitt objekt (Lol).<sup>20</sup> Detta skulle resultera i en feminisering av berättaren som tveksam, osäker, fylld av tystnader, direkt svarande mot vad Duras i andra sammanhang benämnt "feminim skrift".<sup>21</sup> Fastän detta beskriver rätt bra vissa aspekter av Jacques berättarröst, utelämnar det andra och kanske i detta sammanhang viktigare drag.

Läsaren lär känna Jacques genom hans berättelse om Lol. I sin berättelse

framstår han som en person som drivs av en vilja att veta och att äga, gärna i kombination med varandra: att veta är för honom en form av ägande. Hans berättelse om Lol kan ses som en del i denna ambition att förstå och kontrollera människor (kanske främst kvinnor) i sin omgivning. Berättaren upplyser vidare läsaren om sina olika källor – Tatiana (s. 12, s. 14, s. 81), Jean Bedford (s. 25, s. 43), Mme Stein (s. 23, s. 35), guvernanten (s. 37), rykten i staden (s. 24, s. 28) – och hur han värderar dessa källor (s. 14, s. 57, s. 81, s. 106), liksom när han själv fyller i detaljer och hittar på scener (s. 37, s. 56, s. 59, s. 71, ss. 95–96). Man kan tillägga att Jacques i övrigt inte tillskrivs några större ambitioner. Läsaren får inte veta mycket om hans förflutna och i sin egen berättelse förefaller han omärkt och historielös, närmast genomskinlig. Som person och som berättare är han långt ifrån helt pålitlig. Men Jacques har även själv problem med att klura ut historien, både det förflutna och det nuvarande. Hans svårigheter att få ihop berättelsen hänger samman med att även de andra personerna i dramat har svårt att hålla sig till sanningen, eller veta vad som är sanningen. Han är ibland oklar över vad som pågår i honom och vad som drar honom till Lol (se s. 111, s. 113, s. 120, s. 133).

De olika personerna i romanen knyter alla sina egna narrativa vävar för att förklara händelser och skapa sammanhang i sina liv. I detta avseende påminns man om Simone de Beauvoirs romaner där personerna använder berättelser för att skapa egna fiktionsvärldar.<sup>22</sup> Medan romanberättelsen hos Beauvoir regelmässigt slutar med att personerna tvingas konfrontera sina falska fiktioner med verkligheten, handlar mötet mellan narrativa fiktioner hos Duras inte om sanning (i betydelse av överensstämmelse med verkligheten och inre koherens) utan om att lära känna varandras försök att berätta sina erfarenheter, sina liv och att komma överens om vad de betyder. I sin berättelse om Lol förhåller sig Jacques som nämnts till de andras berättelser, särskilt Tatianas, Lols och Jean Bedfords, och väver in dem i sin egen. Det är samtidigt tydligt att han anser att ingen av dem egentligen känner Lol, inte ens hon själv. Jacques berättelse om Lol handlar förstås också om honom, om hans sätt att skapa meningsfull ordning i sin tillvaro och i relation till andra. Jacques redogörelse för sin relation till Lol handlar till stor del om att etablera kontakt med hennes person och närvaro i hennes tillvaro, liksom att bekräfta hans syn på sig själv som attraktiv man. Samtidigt framgår det upprepade gånger av hans berättelse att han har liten eller ingen kontroll över skeendet. Med sin berättelse väver han ett mönster som likt Penelopes väv ständigt rivs upp och aldrig blir färdigt, aldrig avslutas.

Duras roman spårar de händelser som följer på detta möte mellan Lol och Jacques, med återkommande rörelser bakåt i tiden på sätt som till en del påminner om Virginia Woolfs roman *Mrs Dalloway* (1925). Men till

skillnad från hos Woolf, där berättaren för läsaren in och ut ur de olika personernas medvetande, är vi hos Duras begränsade till vad Jacques ser och tänker, liksom till vad han tror sig se hos andra. Hos Woolf finns det inga betydelsefulla luckor eller motsägelser i romanberättelsen, medan däremot Duras roman tar sin början i och konstrueras omkring en motsägelsefull lucka: Vad är effekten och betydelsen av det som hände den där balkvällen för länge sedan? Detta slags frågeställning finns visserligen även hos Woolf, men syftar där inte på en enskild – personlig – händelse utan på en mycket större och katastrofal händelse, det första världskriget.

I samband med att relationen mellan Lol och Jacques blir mer intim, bestämmer de att göra ett besök till T. Beach, den plats där den ödesdigra balen ägde rum. När de reser på ett lokaltåg på väg mot stranden, tänker berättaren att i framtiden kommer Lol att associera denna väg med honom, inte med händelserna i hennes förflutna:

Hon talar, talar med sig själv. Jag lyssnar uppmärksamt till en något osammanhängande monolog, utan betydelse för mig. Jag lyssnar till hur hennes minne börjar fungera, tar tag i former som hon ställer bredvid varandra som en lek, vars regler har glömts bort.  
[...]

Det hade varit med detta tåg som hon för alltid hade lämnat T. Beach, i en kupé som denna, med sin familj omkring sig torkande svettpärlorna från hennes panna, erbjudande henne något att dricka, som sett till att hon sträckte ut sig på sätet, hennes mamma kallande henne sin lilla fågel, sin älskling.  
[...]

För ögonblicket upplever hon en mekanisk serie av upprepade igenkänningar av platser, av saker, dessa platser och saker, hon kan inte missta sig, vi är verkligen på tåget till T. Beach. [...]

Hon är fullständigt uppslukad av sin ansträngning att känna igen saker. Detta är första gången hon har övergivit mig så fullständigt. [...]

[...] Nu är tiden kommen för mig att tränga in i Lol Steins minne.

Balen kommer att vara vid slutet av resan. Den kommer att falla sönder som ett korthus, som denna resa faller just nu. Hon ser sitt nuvarande minne för sista gången i sitt liv, hon begraver det. I framtiden kommer det att vara dagens syn som hon kommer att minnas, detta sällskap bredvid henne på tåget. (SS.173–175)<sup>23</sup>

Under tågresan beskrivs hur Lol återupplever sina tidigare färder med detta tåg, tillsynes oförmögen att se vad som finns där just då, oförmögen att se det nuvarande för det förflutna. Och samtidigt beskrivs hon av Jacques som att hon bryter genom till det nuvarande, till det som finns omkring henne

just då, möjliggörande en framtid befriad från de trasiga och förödande minnena från sin ungdom.

När de två har anlänt till T. Beach rör de sig långsamt mot det kasino där balen hade ägt rum. Av en vaktmästare visas Lol till samma balsal, La Potinière, där hon intensivt ser omkring sig. Jacques står bakom henne, precis som Tatiana i det förflutna hade stått bredvid henne, och försöker se det som hon ser, försöker komma ihåg vad hon kommer ihåg: "Lol tittade. [...] Hon kan tillbringa resten av sitt liv här tittande, dumt seende igen det som inte kan ses igen." (SS. 180–181)<sup>24</sup> Jacques beskriver Lol som seende utan att se, på ett sätt som liknar hennes mekaniska återkallande av det förflutna på tågresan till T. Beach.

Efter att ha sett balsalen går de ner till stranden, där de tar en lur. Senare samma dag tar de in på ett hotell och älskar. Det sätt som berättaren beskriver kärleksakten på ger intryck av att Lol knappast alls tar någon aktiv del i den. Men det är också oklart vem det egentligen är som älskar med vem: är det Jacques som älskar med Lol låtsandes att hon är Tatiana, eller är det Lol som låtsas att han älskar med Tatiana? Rollerna skjuts in i varandra och förändras ständigt – liksom även i resten av romanen – och vare sig berättaren eller läsaren kan avgöra vad det är som sker. Gestalterna tränger in i varandra, men tränger även ut varandra. Det är möjligt att föreställa sig att Lol i denna hotellscen förlorar sig själv, att hon förlorar det mått av klarhet och förstånd som hon hade.<sup>25</sup> Enligt berättaren, Jacques, leder det till att Lols smärta har "försvunnit" och att det nu äntligen är slut mellan henne och Michael Richardson: "Det är verkligen slut. Hon kan berätta allt om Michael Richardson, allt hon vill." (S. 190)<sup>26</sup>

Man kan i denna händelseutveckling även se uttryck för en fantasi som Lol bär på, kanske sedan ungdomen, att vara del av en relation mellan ett annat par.<sup>27</sup> Som tidigare nämnts attraheras hon av Jacques och Tatiana som par och hon insisterar på att Jacques inte ska lämna Tatiana (ss. 117–118). Detta är något som Jacques inte bara går med på, han tycks även vara villig att spela med i denna fantasi. Exempelvis finns en beskrivning av hur han vid ett tillfälle täcker över Tatianas huvud medan de älskar, låtsandes att hon är Lol (s. 134). I en annan scen är han tillsammans med Tatiana på samma hotell som tidigare och för henne till ett fönster medveten om att Lol står utanför och betraktar dem (ss. 122–126). I denna scen gestaltas den etymologiska betydelsen av ordet 'fantasm': ett synliggörande (phantazein) av Lols begär. Om denna tolkning av Lol är riktig innebär det att hon använder sig – medvetet eller omedvetet – av Jacques och Tatiana för att leva ut sin fantasi.

Det förefaller som att Lols enda möjlighet att framföra denna fantasi är att agera den, inte att berätta den. Detsamma gäller för hennes sätt att

minnas och återuppleva S. Tahla genom att planlöst vandra genom staden. Denna direkta eller dramatiska framställningsform är inte mindre narrativ än om hon hade kunna presentera den med andra medel, ord eller bilder. Däremot är den antagligen både mindre medveten för henne och hon saknar förstås distans till innehållet: hon agerar sin egen minnesberättelse. Men är det också möjligt för Lol att agera i denna fantasm? Finns det möjlighet för henne att spela Tatianas roll utan att trängas ut och förlora sig själv? Det är som nämnts möjligt att tolka beskrivningen av kärleksakten mellan henne och Jacques på hotellet på T. Beach just som att hon bryts ned genom iscensättandet av sin egen fantasm. Hon är inte förmögen, eller vill kanske inte, hålla isär rollerna. Men det är som sagt också möjligt att utagerandet av fantasmen innebär att hon sent omsider symboliskt avslutar sin förlovning med Michael Richardson. Det förefaller vara Jacques tolkning. I denna mening kan hon agera i fantasmen och förhålla sig till det uteblivna slutet på sin relation till Michael Richardson. Det finns olika sätt på vilka vi som läsare kan tolka berättelsen om Lol. Det finns flera sätt att konstruera berättelsen och dess intrig.

Oavsett hur man vill tolka Lols användning av och agerande i sin fantasm finns det anledning att lyfta fram dess dubbla narrativa karaktär. Trots att den händelse som utgör det avlägsna ursprunget för hennes fantasm inte är narrativ utan en scen som har lyfts – eller kanske skjutits – ut ur sitt tidliga sammanhang och som för Lol har blivit en tidlös verklighet, och fastän föremålet för Lols begär är att vara en del i en relation mellan två andra, genererar fantasmen ett narrativt skeende, en dramatiserad berättelse. Det är också som berättelse – framförd av Jacques – som vi tar del av hennes fantasm.

\*

Jag har gett en längre, men knappast uttömmande redogörelse för handlingen i Duras roman *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Romanen har en sammansatt narrativ och poetisk struktur, och den har varit föremål för flera studier av olika slag.<sup>28</sup> Den främsta svårigheten i att återberätta handlingen ligger i tvetydigheterna i berättandet, men också i den händelse som romanens titel benämner. Vad syftar "le ravissement" av Lol på? Ordet förekommer endast i titeln på romanen, aldrig i romantexten.

Vilka betydelser kan man läsa in i ordet? Det har flera och radikalt olika betydelser. Det kan vara fråga om att med våld föra bort någon, som när Zeus för bort Europa i den grekiska myten. Det kan också vara fråga om att bli uppslukad av starka upplevelser, som när man blir hänförd av musik eller berusad av känslor. Laure Adler har föreslagit att det i romanen är fråga

om en mystisk, religiös hänförelse.<sup>29</sup> Ordet kan även beteckna förstörelse, som när en armé förstör och plundrar en erövrade stad. Det kan vidare vara fråga om en våldtäkt, antingen figurativ eller bokstavlig. Fastän vissa av dessa betydelser onekligen kan tyckas ligga närmare Lol, är det svårt att säga vilken av dessa betydelser hos ordet som är den primära. Men det förefaller som om det beskriver någon form av övergång från ett tillstånd till ett annat, där det blir allt svårare att urskilja tydliga gränser mellan identiteter och positioner.

Det är vidare svårt att länka ordet 'ravisement' till någon unik händelse i romanen. Är det fråga om objektiv eller subjektiv genitiv? Det rimligaste är kanske att det syftar till den möjliga traumatiska händelsen vid dansbalen i Lols ungdom. Men det kan även hänvisa till de tio förlorade åren efter balen, under vilka Lol lever som en sovande i U. Bridge. Men även mötet med Jacques har karaktär av ett bortrövande även om det inte är klart vem det är som erövrar vem. Det är också han som följer henne tillbaka till den plats där ett trauma kan ha uppstått och med avsikt att befria henne från det förflutna, men också att göra henne till sin älskarinna. Eller hänför sig titeln snarare till det som händer efter besöket på balsalen, till älskogsakten på hotellet där Lol återigen kan tyckas förlora sig själv? Denna svårighet att entydigt länka titeln till en enskild händelse i romanen sprider mångtydighet och förvirring även till diegesen. Och då kommer vi till nästa fråga, som inte heller är helt enkel, vad handlar romanberättelsen om?

Allmänt kan man säga att handlingen i en berättelse skapas eller konstrueras genom läsakten (eller motsvarande), en konstruktion som åtminstone hypotetiskt utgör en rekonstruktion. När det är fråga om fiktionslitteratur är det förstas inte bara läsaren som konstruerar intrigen, det gör även författaren till verket. Det är ganska vanligt att författare börjar med att konstruera en handling, och först därefter skriver ner berättelsen. Men det finns även författare som hellre utgår från en person, eller en situation, och följer med handlingen såsom den utvecklar sig i skrivandet.

Det är inte bara extradiegetiska figurer som skapar intriger: Euripides drama *Hippolytos* inleds med en prolog där kärleksgudinnan Afrodite berättar om den intrig hon har konstruerat för de människor som strax ska inta scenen.<sup>30</sup> Dramat gestaltar ett av gudinnan förutbestämt skeende eller händelseförlopp. Samma grepp återfinns i Menandros komedi *Dyskolos* där det i stället är guden Pan som driver sitt spel med människorna.<sup>31</sup> Människorna tror sig vara fria att handla efter egna motiv, men i stället är de gudarnas (eller diktarnas) marionetter. Detta är också ett återkommande motiv i den tyska romantiken, särskilt hos Novalis.<sup>32</sup> På liknande sätt kan man även säga att romanpersoner skapar handling, antingen genom sitt handlande eller genom intrigerande. I romaner av Beauvoir – liksom av Jean-Paul

Sartre – formuleras existentiella projekt av romanpersonerna både i ord och handling. Lols försök att leva sin fantasi och projicera den på Jacques och Tatiana kan ses exempel på ett projekt av liknande slag. Detsamma gäller förstås Jacques försök att ordna verkligheten genom sin berättelse. Duras roman rymmer flera intriger, flera berättelser.

Vad är det som konstrueras i handlingen? Det handlar i första hand om att förstå eller ordna verkligheten på ett meningsfullt sätt, meningsfullt för den som skapar intrigen, men även meningsfullt i den sociala och kulturella kontext i vilken läsaren ingår. Det betyder vidare att konstruera händelsekedjor: Vad leder till vad? Varför? Och finns det något mål för händelserna? Det betyder att tillskriva aktörerna motiv, motiv som kan vara bakomliggande eller framåtblickande. Det betyder att tolka interaktionen mellan aktörerna. När det gäller verk med estetisk funktion – som exempelvis litterära verk – brukar det även betyda att inte utelämna något, att alla detaljer är av betydelse för tolkningen av helheten. Det innebär att när man som läsare av en romanberättelse – men även andra berättelser – konstruerar (eller rekonstruerar) intrigen, sker det i flera steg. Man formulerar hypoteser, motiverade eller inte, som antingen bekräftas eller inte bekräftas av berättelsen. Det innebär att det uppstår en spänning mellan den upplevelse läsaren har mitt i berättelsen och den ackumulerade och övergripande (men fortfarande ofullständiga) förståelsen av berättelsen som helhet. Allteftersom man tar sig genom berättelsen faller allt fler bitar på sina platser. Det som driver läsaren framåt är i mycket en strävan att harmonisera spänningen mellan dessa poler, och en skicklig berättare vet att upprätthålla och på ett ändamålsenligt sätt manipulera relationen mellan dessa aspekter av läsakten. I den klassiska berättelsen förväntar man sig att intrigen, eller intrigerna, ska vara lätt att följa, och att den ska vara färdig och nå en upplösning i slutet.<sup>33</sup> Duras roman följer emellertid inte detta klassiska mönster. Den ansluter sig i stället till de modernistiska romanintriger där läsaren aktivt måste skapa sammanhang av händelser och handlingar som kan synas oförenliga och motsägelsefulla.<sup>34</sup> Som vägledare genom Duras roman har läsaren visserligen berättaren Jacques Hold, men till skillnad från hos Dante är denne moderne Vergilius inte säker på vägen och inte heller alltid att lita på.

I Duras roman har handlingen till en viss del karaktären av ett ödesdrama där allting redan har hänt: vi bevittnar effekterna av tidigare händelser. Man kan jämföra med ett annat antikt drama, Sofokles *Konung Oidipus*. Det är ett drama som inte bjuder på mycket handling, men väl sammankoppling av tidigare händelser som därmed får nya innebörder. Det är ett slutspel där Oidipus försöker förstå de samband, den ordning, som finns i hans förflutna och hans nutid. I den meningen är Oidipus en figur för en läsare som konstruerar intrigen utifrån de händelser som framställs i berättelsen. Men

beskrivningen av Duras roman som ödesdrama gäller endast berättelsen om Lol, det är bara hon som återvänder till det förflutna. De andra personernas förflutna känner vi inte. Och dessutom endast i den utsträckning som Lol har blivit märkt av händelsen vid dansen, något som hon själv förnekar.

Som tidigare nämnts kan man även ge Lol en mer aktiv roll i denna berättelse, att hon aktivt försöker iscensätta en fantasi om att vara del i en relation mellan två andra människor. Denna mer aktiva roll motsäger bara delvis den osjälvständighet som andra ser hos henne. Det framgår av Jacques berättelse att Lol allmänt uppfattas som en person som inte formulerar egna önskingar och begär, som imiterar andras liv, som möblerar sitt hem med inredningsaffärernas möbelutställningar som rigorös förebild. I den bild som Tatiana har av Lol var detta utmärkande för henne redan innan hon träffade den man som skulle överge henne. I Tatianas ögon frambringade denna händelse något som fanns latent hos Lol, det var därför inte i egentlig mening traumatiskt. Snarare katalytiskt. Men Tatiana är inte heller en särskilt trovärdig eller objektiv person, tidigt i romanen säger Jacques att han "inte längre tror på någonting som Tatiana säger" (s. 14).<sup>35</sup> Liksom övriga romanpersoner ägnar hon sig åt att skapa mening i tillvaron genom att väva berättelser om sig själv och andra och att på detta sätt formulera en personlig identitet.

Även i ett ödesdrama kan personer ha en illusion av att de kan agera fritt, att det finns handlingsutrymme, att de har möjlighet att påverka och förändra sin situation. En av ironierna i Duras roman är att alla personerna tror sig ha möjlighet att bestämma och kontrollera sina liv, och att ingen ser att de är styrda av andra – om inte direkt så indirekt, genom att deras handlingar tolkas av omgivningen. Det gäller även Jacques, som med sin berättelse kan sägas försöka fånga in Lol. Även om Jacques förefaller spela med i Lols fantasi, får man inte intryck av att han inser betydelsen av han ingår i den fantasi som Lol bär på och som hon projicerar på och åter-skapar med honom och Tatiana. Detta förefaller vara något som han inte alls förstår hos henne, och som därför fascinerar honom. Han säger vid ett tillfälle att "ingenting veta om Lol är att redan känna henne." Han fortsätter: "Man kunde, föreföll det mig, veta allt mindre, mindre och mindre, om Lol V. Stein." (S. 81)<sup>36</sup>

Om alltså en av romanens handlingar eller intriger har Lol som huvudman, och handlar om hennes sätt att hantera, eller försöka hantera sig själv och sin värld, kan man konstruera en annan handling som handlar om Jacques sätt att förhålla sig till och berätta om Lol. Till skillnad från Lols berättelse, som delvis kan jämföras med ett klassiskt ödesdrama, påminner Jacques berättelse om Lol snarare om den narrativa situationen i Gertrude Steins *Autobiography of Alice B. Toklas* (1933). Med andra ord, det är en

berättelse som handlar om en annan persons liv, en självbiografi skriven i en figurativ (eller fiktiv) tredje person. Men medan den självbiografi som Stein har skrivit åt Toklas egentligen handlar om henne själv och hennes relation till Toklas, handlar Jacques berättelse väsentligen om hans försök att förstå och förhålla sig till Lol. Men det är ändå hans berättelse, hans försök att ordna – eller få ordning på – hennes liv och därigenom ge mening till sitt eget.

Hur går Jacques som berättaren till väga, hur förhåller han sig till sin uppgift? I det längre textställe som jag citerade tidigare, säger Jacques följande:

Nu är tiden kommen för mig att tränga in i Lol Steins minne.

Balen kommer att vara vid slutet av resan. Den kommer att falla sönder som ett korthus, som denna resa faller just nu. Hon ser sitt nuvarande minne för sista gången i sitt liv, hon begraver det. I framtiden kommer det att vara dagens syn som hon kommer att minnas, detta sällskap bredvid henne på tåget. (S. 175)

Man kan notera den manliga strategin att vilja tränga in i Lols medvetande, liksom den för Jacques typiska ambitionen att vilja ta Lol i besittning. Men det finns även en annan retorisk strategi eller figur som är värd att uppmärksamma: föreställningen om minnet som en fysisk plats, som kan raseras eller begravas. Denna rumsliga figur återfinns i andra sammanhang, som när Jacques funderar på hur han ska förhålla sig till luckor i berättelsen om Lol:

Att jämna till marken, att gräva sig ner i den, att öppna de gravar där Lol låtsas ligga död, tycks mig mer rättvist, i det ögonblick då det är nödvändigt att hitta på de felande länkarna i historien om Lol V. Stein, än att tillverka berg, skapa hinder, att förlita sig på tillfälligheter. [...] Dessutom är det alltid utifrån välgrundade hypoteser som jag utgår, och som alltid har en viss grund i fakta. (S. 37)<sup>37</sup>

I detta textställe ser sig Jacques som en sorts arkeolog, som ska försöka gräva fram den berättelse om Lol som skymms av den ojämna terrängen, som ligger dold under marken, eller gömmer sig i hennes imaginära gravplatser. Denna metaforiska beskrivning där minnesarbete framställs som ett framplockande eller friläggande av färdiga minnesobjekt är besläktad med antika retoriska minnestekniker. Denna rumsliga och arkeologiska syn på minnet kan kontrasteras med synen på minnet som en process där minnen inte är färdiga utan formas (eller omformas) och får sina betydelser i minnesarbetet.<sup>38</sup> Det är emellertid inte bara Jacques som förhåller sig till minnet som något

rumsligt, som platser som kan återses och besökas. Som Michaela Grobbel har påpekat tar sig Lols minnesarbete formen av ett fysiskt återseende av platser.<sup>39</sup> Det är vidare inte bara gatorna i S. Tahlå och balsalen på T. Beach som används som minnesteatrar, även hus och rum utgör externa minnen. I sin ungdom hade Lol exempelvis tagit in på Hôtel des Bois tillsammans med Michael Richardson och det var där som han hade förklarat sin kärlek till henne där, och återseendet av denna plats skapar en minnescen i hennes nuvarande liv.

Jacques strävan att frilägga berättelsen om Lol som om det vore en utgrävningsplats samexisterar med en strävan att knyta henne till sig och göra henne till sin. Denna ambition blir så mycket mer utmanande och mångtydigt genom att Lol också identifierar sig med Tatiana, vill göra samma saker som Tatiana, vill vara Tatiana. Jacques kan därför erövra Lol genom att berätta för henne vad han gör med Tatiana. Dessa berättelser om hans möten med Tatiana återges gärna i tredje person, som om det handlade om någon annan än honom själv (ss. 129–136 et passim). Det påminner också om hur i början av romanen han berättar hur Lol betraktade honom som en okänd man, en man som föreföll finna ett nöje i att betrakta kvinnor. Detta kan sägas vara ytterligare ett exempel på hur han spelar med i Lols fantasm. Men det förefaller även som om gränserna mellan denna och hans egen strävan att frilägga och utforska Lols minne allteftersom är på väg att upplösas, och att hans berättelse om Lol i stället blir besatt av hennes fantasm, av hennes berättelse. På samma sätt kan man säga att hans ambition att tränga in i hennes minne, att utplåna det förflutna med ett framtida förflutet som rymmer honom själv, i stället resulterar i att han blir en del av hennes förflutna, att hon genomtränger honom i stället för tvärtom. Det skulle därigenom framstå som att det är han som är den erövrade, inte tvärtom, och i förlängningen att Jacques berättelse om Lol blir hennes berättelse.

\*

Förutom de två intriger eller berättelser som jag har urskiljt i romanen kan man även lägga den historia som uppstår som en funktion av de två tillsammans. Det är en delvis erotisk historia, delvis terapeutisk, men också ett skeende som hotar att helt beröva Lol den jämvikt och ordning som hon trots allt har i sitt liv innan hon möter Jacques. När Jacques följer Lol tillbaka till balsalen för att försöka befria henne från hennes förflutna, för att ta platsen av den fästman som övergivit henne, innebär det till en viss del också att han blir den man som har övergivit henne. I stället för att befria Lol från hennes förflutna blir han själv en bärare av det, i stället för att förlösa hennes person och begär, blir han en gengångare ur hennes förflutna som

förhindrar frigörelse och utveckling. Den cirkulära strukturen i denna narrativa transaktion påminner något om Chris Markers film *La Jetée* (1962), där huvudpersonen fysiskt återvänder till en betydelsefull händelse i sin barndom – ett möte med en kvinna – bara för att (nu som vuxen) bli vittne till hur han som barn ser sig själv bli skjuten. På samma sätt slutar Duras roman med en återkomst till berättelsens början, samtidigt som denna början redan var berättelsens oavslutade slut. Det är därför inte en berättelse, eller handling, som ordnar upp världen på ett snyggt och prydligt sätt. Det är inte en familjeroman à la Freud, det är inte en prydlig heminredningshistoria från IKEA, det är en berättelse som handlar om försök att integrera två berättelser med varandra, ett försök som inte avslutas i denna roman utan fortsätter i en annan (*L'Amour*).

I Duras roman har vi sett hur de olika personerna, främst Lol och Jacques, använder sig av berättelser för att på olika sätt försöka ordna sin och andras tillvaro. Deras berättelser samexisterar med andras – Tatianas, Lols mans, familjens, stadens – berättelser. Vi har också sett hur Jacques spelar med i Lols fantasi, i hennes berättelse, samtidigt som hans ambition förefaller vara att ta henne i besittning. Hans misslyckande att verkligen äga och förstå henne så som han äger och förstår Tatiana grundas i det omöjliga i att känna och äga någon som saknar berättelser om sig själv och som vill vara en annan. Det resulterar i en motsägelsefull berättelse – en motsägelsefull ordning – som trots Jacques anspråk på att vara sann och rättvis är det endast genom sina egna osanningar och felbedömningar.

Jacques lyckas inte fånga in Lol i sin berättelse, den har inget slut, han lyckas inte äga henne. Men inte heller Lol lyckas föra in honom i sin narrativa fantasi fullt ut. Romanen har, som man brukar säga, ett öppet slut. Det skulle därmed kunna tyckas att den som berättelse fallerar, att den inte tillhandahåller det slut som varje väl konstruerad berättelse bör ha. Det är kanske inte en riktig berättelse. Men även om romanen saknar den traditionella berättelsens typiska cirkelstruktur (ordning – oordning – (ny) ordning) knyts berättandet samman av återbesöket på kasinot. I mötet mellan romanpersonernas berättelser, deras förhållande till varandra, hur de genomtränger varandra med sina berättelser, kan man vidare se en närhet till teatern som konstform, en närhet som även syns i berättelsens framförandekaraktär. Det är inte förvånande att Duras under denna period alltmer kommer att ägna sig åt teater och film.<sup>40</sup>

De slutsatser man kan dra av denna historia, denna romanberättelse, är bland annat att de sätt på vilka vi använder berättelser för att värdera och förhandla om hur verkligheten ser ut och vad den betyder är dynamiska och mycket komplicerade. De narrativa transaktioner som bygger upp romanen visar hur två berättare interagerar utan att lyckas förstå varandra; hur två

berättelser, två intriger, interfolieras utan att bli en berättelse. Men ur läsarens perspektiv framträder detta uteblivna möte, denna oavslutade, suspenderade transaktion kanske ändå som en berättelse – en verklig berättelse – om ett möte, en relation, som liknar dem vi har i verkligheten, där relationer inte alltid har tydlig början och slut, där händelser inte har entydiga betydelser, där våra berättelser aldrig riktigt vill överensstämma med varandra. Det är därmed en romanberättelse som handlar om berättandets gränser och om berättande som social aktivitet, om berättande som minnesarbete och om berättandets makt att forma mänskligt liv.

## NOTER

- 1 Jfr Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film* (London, Routledge, 1992); David C. Rubin, *Memory in Oral Traditions* (New York, Oxford U.P. 1995); Catherine Emmott, *Narrative Comprehension* (Oxford, Oxford U.P. (1997) 1999).
- 2 Jfr Juan Gotyisolo, "Berättat i sand", övers. U. Eriksson, *Dagens Nyheter*, 31 augusti 2004; Galina Lindquists bidrag i detta nummer av *Tidskrift för litteraturvetenskap*; Georg Drakos, *Berättelsen i sjukdomens värld. Att leva med hiv/aids som anhörig i Sverige och Grekland* (Stockholm, Symposion, under utgivning).
- 3 Jfr Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe* (Paris, Fata morgana, 1973).
- 4 Arthur N. Applebee, *The Child's Concept of Story: Ages Two to Seventeen* (Chicago, Univ. of Chicago Press, 1978); N.J. Lowe, *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative* (Cambridge, Cambridge U.P. 2000).
- 5 Jfr Stuart Hall, "Encoding/Decoding", i *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies*, 1972–79, ed. S. Hall et al. (London, Routledge & Centre for Contemporary Cultural Studies, 1980), ss. 128–138.
- 6 Umberto Eco, *Six Walks in the Fictional Woods* (Cambridge, Harvard U.P. 1994); Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (Paris, Seuil, 1975). Se vidare min recensionsartikel om litteraturvetenskaplig forskning om självbiografin som genre i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1993:1, ss. 70–78.
- 7 Paul Grice, "Logic and Conversation", i *Studies in the Way of Words* (Cambridge, Harvard U.P. 1989), ss. 22–40.
- 8 Peter Brooks har använt termen "narrative transaction" för att beskriva användningen av berättelser i psykoanalytisk terapi i samband med överföring (transference) och motöverföring (counter-transference). Se hans *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* (1984) (New York, Vintage Books, 1985), ss. 216–237. I min artikel används termen för att beskriva det slags epistemiska värdetransaktion som äger rum i samband med berättande av och läsande (eller lyssnande till) berättelser.
- 9 Jfr Anne Bergman, "Berättande i fokus. Berättarfestivalen i Ljungby", *Källan* 2004:3, ss. 50–53.
- 10 För diskussion av berättande i olika medier, se exempelvis bidragen i *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*, ed. M.-L. Ryan (Lincoln, Univ. of Nebraska Press, 2004).

- 11 Jfr Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form* (1927), trans. C. Wood (New York, Zone Books, 1991).
- 12 Jfr Louis O. Mink, "Den berättande formen som kognitivt verktyg", övers. P. Hansen, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1993: 2-3, ss. 161-177.
- 13 Jfr Horace Engdahl, *Den romantiska texten* (Stockholm, Bonniers, 1986), ss. 264-274.
- 14 Jfr Gérard Genette, "Fiktionell berättelse, faktisk berättelse", övers. L. Dahlberg, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1993: 2-3, ss. 27-45.
- 15 Aristoteles, *Poetiken*, IX.3; 1451b.
- 16 Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (Paris, Gallimard, 1964). Alla sidhänvisningar i löpande text är till denna.
- 17 Jfr Richard A. Lanham, *A Handlist of Rhetorical Terms*, 2<sup>nd</sup> ed. (Berkeley, Univ. of California Pr. 1991), s. 99. Se även Quintilianus, *Institutio oratoria*, VIII.vi.37.
- 18 Raynelle Udrise, *Welcome Unreason. A Study of "Madness" in the Novels of Marguerite Duras* (Amsterdam, Rodopi, 1993), ss. 48-50; Madeleine Borgomano, *Le Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras* (Paris, Gallimard, 1997), ss. 122-126. Om trauma och traumateori, se vidare Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore, Johns Hopkins U.P. 1996); Laurie Vickroy, *Trauma and Survival in Contemporary Fiction* (Charlottesville, Univ. of Virginia Press, 2002).
- 19 Enligt Laure Adler finns det belegg i Marguerite Duras manuskript att författarinnan själv hade denna syn på Lol. Se Laure Adler, *Marguerite Duras* (Paris, Gallimard, 1998), s. 386.
- 20 Jfr Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde* (Cambridge, Harvard U.P. 1990), s. 116.
- 21 Jfr Stephanie Anderson, *Le Discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses* (Geneve, Droz, 1995).
- 22 Jfr Leif Dahlberg, "En ofullbordad omvändelse: läsning, identifikation och bekännelse i Simone de Beauvoirs *La Femme rompue*", *Fenix* 1994/95: 2 (årg.11), ss.102-135.
- 23 ["Elle parle, se parle. J'écoute attentivement un monologue un peu incohérent, sans importance quant à moi. J'écoute sa mémoire se mettre en marche, s'appréhender des formes creuses qu'elle juxtapose les unes aux autres comme dans un jeu aux règles perdues. [...] C'avait été par ce train qu'elle 'était repartie pour toujours, dans compartiment comme celui-ci, entourée de parents qui essuient la sueur qui de son front, qui font boire, qui la font s'allonger sur la banquette, une mere l'appelle son petit oiseau, sa beauté. [...] Elle se trouve en ce moment dans un déroulement mécanique de reconnaissance successives des lieux, des choses, ce sont ceux-là, elle ne peut pas se tromper, nous sommes bien dans le train qui mène à T. Beach. [...] Elle est très occupée par ce qu'elle cherche à revoir. C'est la première fois qu'elle s'absente si fort de moi. [...] Voici venue l'heure de mon accès à la mémoire de Lol V. Stein. Le bal sera au bout du voyage, il tombera comme château de cartes comme en ce moment le voyage lui-même. Elle revoit sa mémoire-ci pour la dernière fois de sa vie, elle l'enterre. Dans l'avenir ce sera de cette vision aujourd'hui, de cette compagnie-ci à ces côtés qu'elle se souviendra."]
- 24 ["Lol regardait. [...] Elle peut revoir indéfiniment ainsi, revoir bêtement ce qui ne peut pas revoir."]
- 25 Jfr Adler, *Marguerite Duras*, s. 389.
- 26 ["La douleur disparaît. [...] C'est fini, vraiment. Elle peut tout me dire sur Michael Richardson, sur tout ce qu'elle veut."]
- 27 Jfr Susan D. Cohen, *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras* (Amherst, Univ. of Massachusetts Press, 1993), ss. 33-49.
- 28 Se exempelvis Jacques Lacan, "Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de

- Lol V. Stein" (1965), i *Marguerite Duras* (Paris, Albatros, 1975), ss. 7–15; Verena Andermatt, "Rodomontages of *Le Ravissement de Lol V. Stein*", *Yale French Studies* 57 (1979), ss. 23–35; Franciska Skutta, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras* (Debrecen, Kosssuth Lajos Tudományegyetem, 1981), passim; Jean-Louis Sous, "Marguerite Duras ou le ravissement du réel", *Littoral: Revue de psychanalyse* 14 (1984), ss. 59–70; Eva-Maria Schulz-Jander, "Marguerite Duras's *Le Ravissement de Lol V. Stein*: A Woman's Long Search for Absence", *Symposium*, Vol. 40, No. 3 (1986), ss. 223–233; Leslie Hill, *Marguerite Duras. Apocalyptic Desires* (London, Routledge, 1993), passim; Victoria Best, *Critical Subjectivities. Identity and Narrative in the Work of Colette and Marguerite Duras* (Oxford, Peter Lang, 2000), passim; Susan Marson, "Women on Women and the Middle Man: Narrative Structures in Duras and Ernaux", *French Forum* (Univ. of Nebraska Press), Vol. 26, No. 1 (Winter 2001), ss. 67–82; Eugène Nshimiyimana, "Duras devant le drame humain: nécessité et horreur de l'oubli", *The Western Journal of Graduate Research*, Vol 11, No. 2 (2003), ss. 1–12.
- 29 Jfr Adler, *Marguerite Duras*, s. 389.
- 30 Jfr Euripides, *Hippolytos*, 1–57.
- 31 Jfr Menandros, *Dyskolos*, 1–49.
- 32 Jfr exempelvis Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* (1799–1800).
- 33 Jfr Lowe, *The Classical Plot*, s. 259.
- 34 Jfr Robert L. Caserio, *Plot, Story and the Novel. From Dickens and Poe to the Modern Period* (Princeton, Princeton U.P. 1979); Brian Richardson, *Unlikely Stories. Causality and the Nature of Modern Narrative* (Newark, Univ. of Delaware Press, 1997); Leif Dahlberg, "Berättare och intrig i modernistiska romaner. André Bretons roman *Nadja* och Louis Aragons *Le Paysan de Paris*", i *Berättaren. En gäckande röst i texten*, red. L.-Å. Skalin, Örebro Studies in Literary History and Criticism 3 (Örebro, 2003), ss. 257–275.
- 35 ["Je ne crois plus à rien de ce que dit Tatiana, je ne suis convaincu de rien."]
- 36 ["Ce fut là ma première découverte à son propos: ne rien savoir de Lol était la connaître déjà. On pouvait, me parut-il, en savoir moins encore, de moins en moins sur Lol V. Stein."]
- 37 ["Aplanir le terrain, le défoncer, ouvrir des tombeaux, où Lol fait la morte, me paraît plus juste, du moment qu'il faut inventer les chaînons qui me manquent dans l'histoire de Lol V. Stein, que de fabriquer des montagnes, d'édifier des obstacles, des accidents. Et je crois, connaissant cette femme, qu'elle aurait préféré que je remédie dans ce sens à la pénurie des faits de sa vie. D'ailleurs c'est toujours à partir d'hypothèses non gratuites et qui ont déjà, à mon avis, reçu un début de confirmation, que je le fais."]
- 38 Jfr James Olney, *Memory & Narrative. The Weave of Life-Writing* (Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1998), s. 19f et passim.
- 39 Michaela M. Grobbel, *Enacting Past and Present. The Memory Theaters of Djuna Barnes, Ingeborg Bachmann, and Margurite Duras* (Lanham, Lexington Books, 2004), ss. 127–171.
- 40 Jfr Adler, *Marguerite Duras*, s. 392.